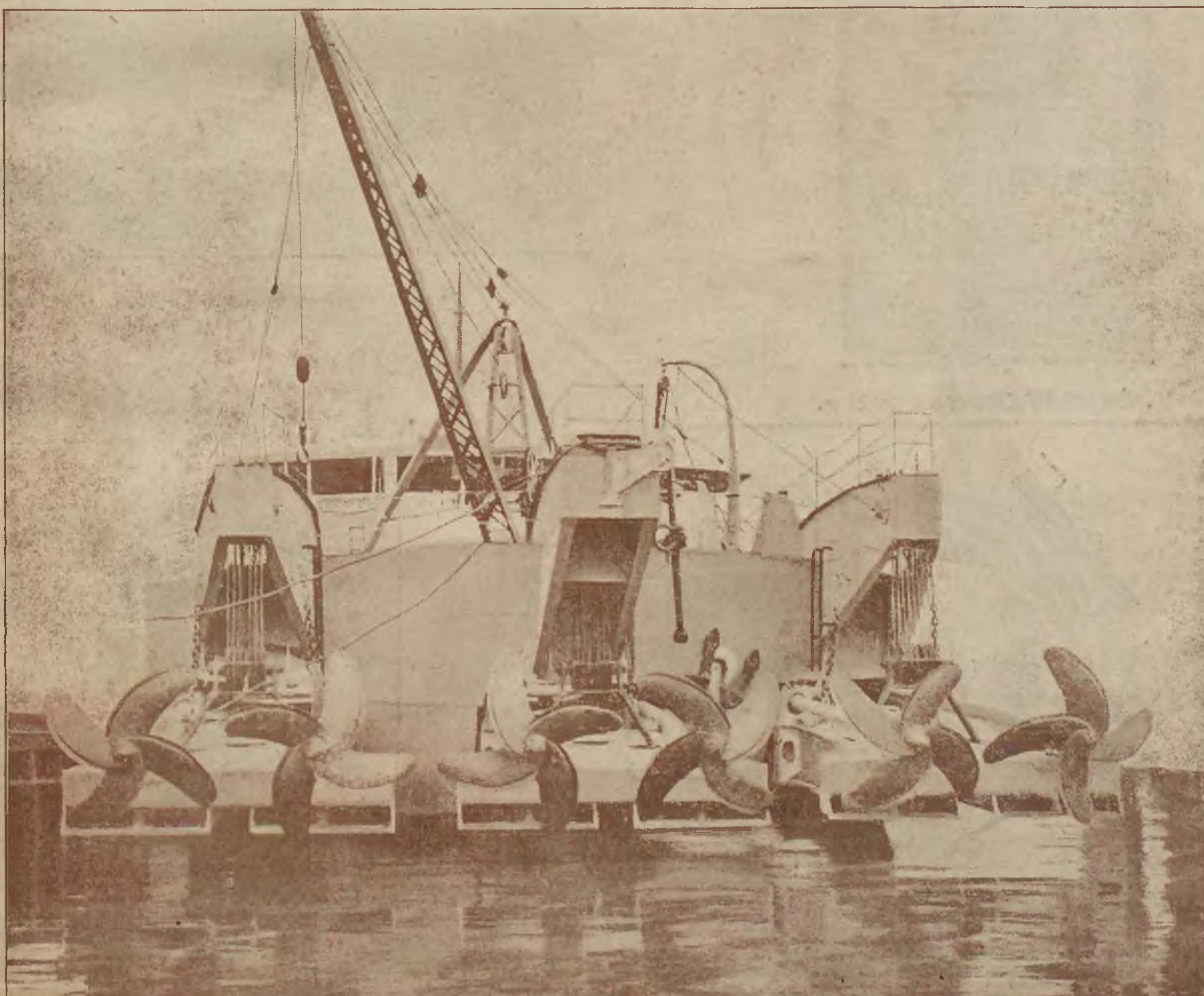
BLOK

CZASOPISMO AWANGARDY artystycznej

CENA 3 Złp.

№ 3–4



Warszawa, czerwiec 1924 r.—Redakcja i Administracja: ulica Wspólna № 20, m. 39.

REDAKCJA: Henryk Stażewski, Teresa Żarnowerówna, Mieczysław Szczuka, Edmund Miller.

Nous prions nos amis de nous envoyer des clichés, photographies, dessins et articles en les adressant: Varsovie — Pologne, ul. Wspólna 20 m. 39.

Unsere Freunde werden gebeten uns Clichés Photographien, Zeichnungen und Artikel schicken zu wollen. Adresse: Warschau—Polen, ul. Wspólna 20, m. 39.

Nous ouvrous une enquête concernant l'éducation artistique.

Wir eröffnen eine Enquete betreffs Künstlererziehung.

HP I CZŁOWIEK PRZY MASZYNIE 10000 HP = 800000 LUDZI BEZMASZYNOWYCH

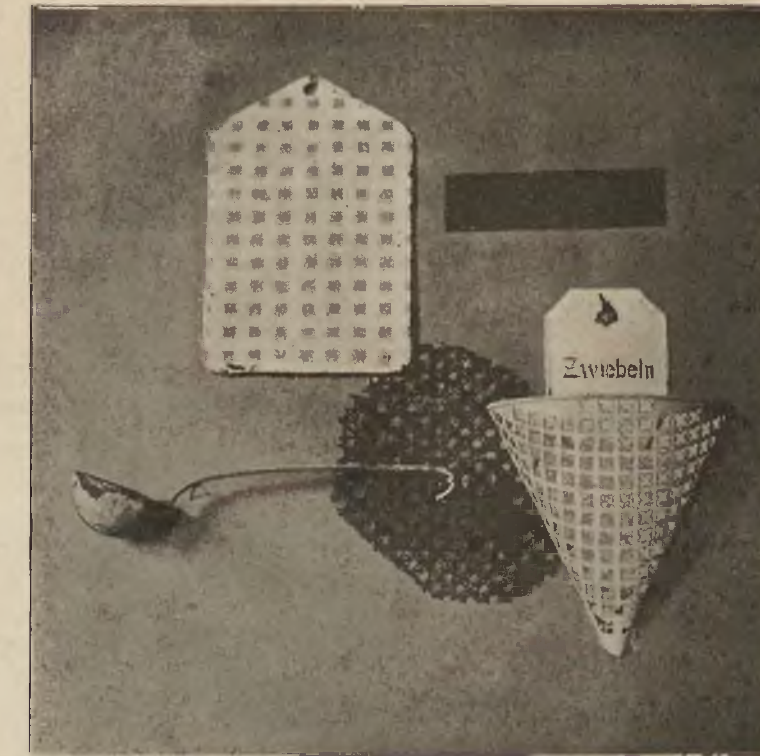
„RONALDSHAY" STATEK-DRAGA Z WYSTAWY IMPERJUM BRYTYJSKIEGO 1924 r.



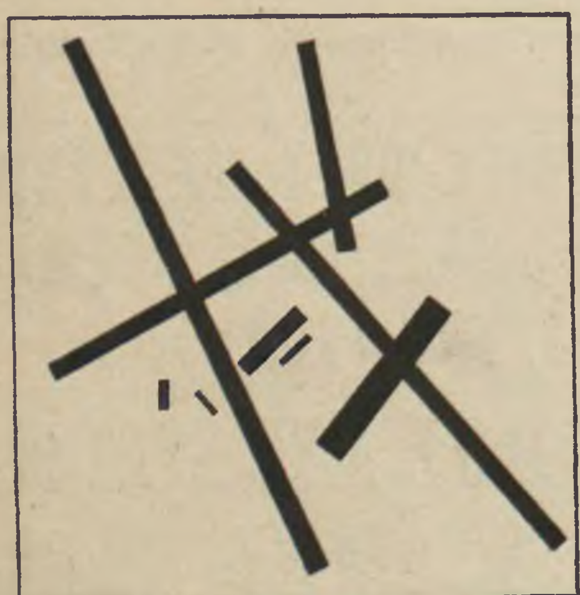
WILLY BAUMEISTER



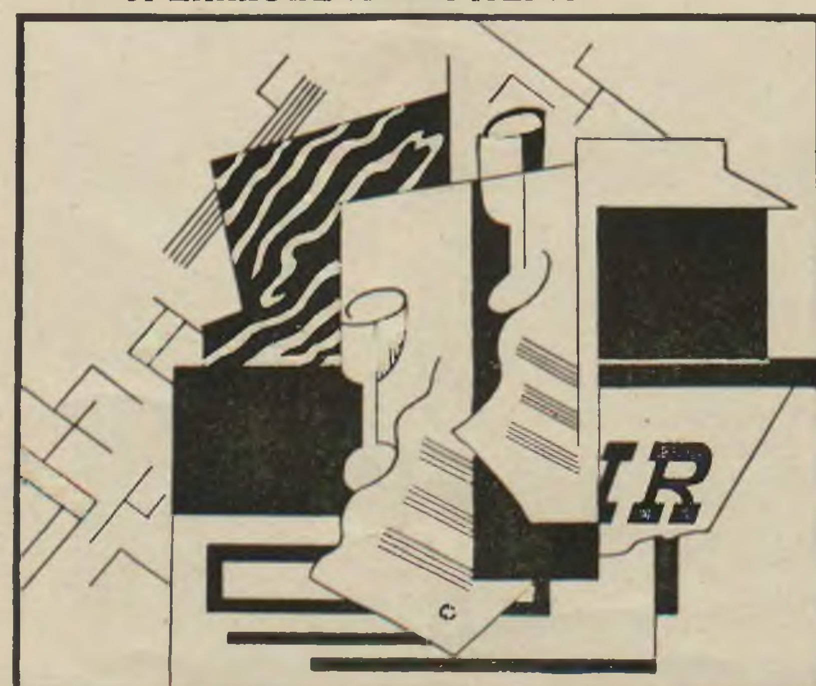
T. ŻARNOWEROWNA 1921 r.



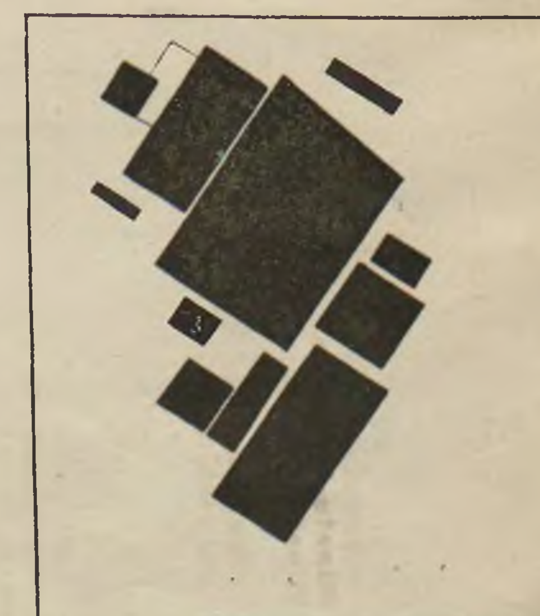
AIEKSANDER RAFAŁOWSKI



K. MALEWICZ



HENRYK STAŻEWSKI



K. MALEWICZ

NICOLAS BEAUDUIN

Tłom. WANDA MELCER RUTKOWSKA

MIASTO WE MNIE.

1 Centrum obrotów: lej djabelski, w który wszystko wsiąka
Miasto-tęsknota pędzi autobus skrzydlaty
Miasto-rozłąka tramwaje i powozy
wzbijają się w zaświaty.
Ogłoszenia koloru surowych miąs
zakrywające cegieł niezrośnięte blizny
Bary sprzedają malarję i wstrząs
sączą filtry i trucizny.
Ognie i wiry
Złodzieje zbiry
Współczesność zdarzeń
Purpura jasność kiry,
panika sadze z czarnego atłasu
Nowa jedność
miejsca i czasu.
Czerwone bazary teatry
mięta i pieprz sceny
sklepy o setce oczu
elektryczność
gaz
acetyleny
} plastyka miejskich
odorów
i natężenie akumulatorów
rzut ciał ku jakimś z ognia pocałunkom
lawina szybkich motorów
straszliwe cienie
godzin obroty
i mord straszliwy w nocy, mord elektrycznej tęsknoty.
Wrzawa spraw wszelkich
magnetyzm złota
= w kulisach dźwięków —
tęsknota
światło, co mnie rozbudza
i wchłania
Życie i jego gromy i jego błyskania.

2 Translacja, algebra siły
przymus, który kiedyś był
rozrósł się w wiarę tajemnie
pozamną
we mnie
Bez przerwy Produkt
ruch Pojemność $\sum_n \frac{dx}{dt} - \sum_0 m\frac{dx}{dt} = \sum S_{to}^{t} Fdt$
mną szarpie Nerwy
Obsiadło mnie Miasto jak Harpie
ogień — gwałt
wzdyma mi serce.
I wszystko nagle staje mi się wnętrzem
a serce moje
w rytmie motorów, niebaczne na klęski,
bije na światy, jak sygnał zwycięski
w samem Centrum Stolicy.
bary i kina
w pędzie lawina

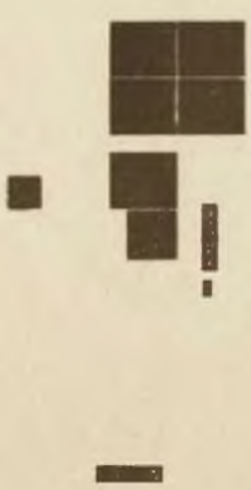
3 Drgam, uniesiony,
wplątany w febrę wozów — autobusów,
których koła zjadają bruk od każdej strony.
moje ciało — och — krzyczy w najostrzejszym z musów
mam nową duszę **ruch płomienie**
we mnie zrodziły się oto.
Czuję się nową istotą
która pojmuje inaczej
i nie ma 5, lecz 6, 7, 8, 9
najnowszych zmysłów **obnażonych z kory**

zjeżonych w niebo jakby receptory
od Telegrafu bez Drutu.
Upodobniła się moja duchowość
w swoich przemianach wiekowych i licznych
(harfa wibracji świetlno-magnetycznych)
do energji, co płynie w skrach foto-chemicznych
między standami automobil, ringów,
barów, teatrów, mityngów,
kin, music-hallów
gdzie wzlata Miasto, jak piłka foot-ballów
i pryska

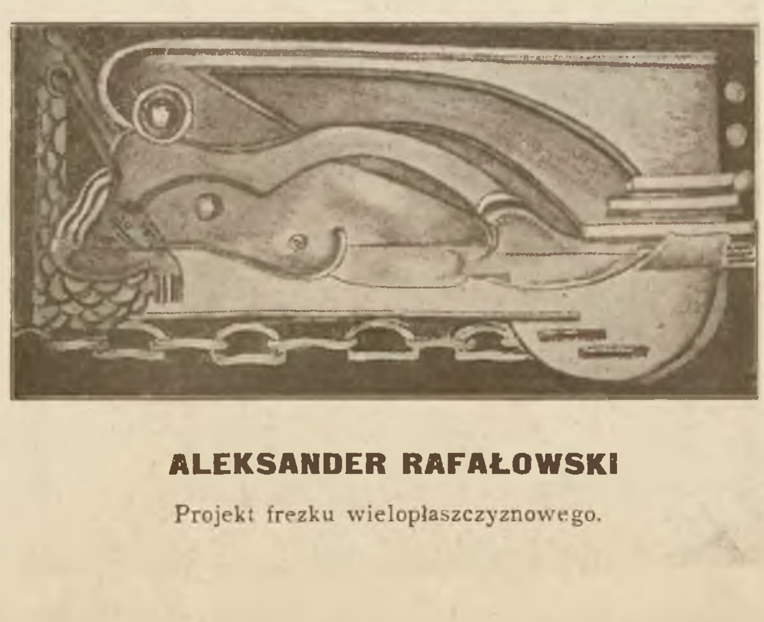
Bomba, co burząc pęka

w noc wyrąbawszy złociste okienka.
Siły **migracje, mutacje,**
są **fluidy, gwiazdy, promienie**
we mnie **światła i ciemnie.**
O, cóż tak dzisiaj wieczór (odżegnany kształt!)
Miasto się we mnie zarzekło!
Artylerja zawrotna, gdzie w jedno się łączą
pragnienie
(pospieszny obstrzał) Tak prostopadle piekło
i gwałt.

4 **Człowiek**
się
staje!
brzemienny światami bez końca
we mnie ryczą maszyny
we mnie wirują słońca.
Tortura — radosna fala
siła stwarza siła zwala
Liczby promienie
światła obrazy
} uderzają w mą duszę, powtarzając razy
Żądze
powstają
w mej krwi
gdzie lśni żelazo
powietrze drży
eksploduje
Miasto — piec płomienisty
Oto
paroksyzm
materji
zielone
niebieskie
czerwone
złote
Oto jest nieskończoność
w bengalskiej feerji.
Rządzi me ciało bez gra — nic
Świecie! Rosnę w twoje formy
a duch mój wzlata
światło i cienie
i staje zatrwożony przed obliczem świata
postrzegając nareszcie, nieuważny na nic
rozłożony współczesności almanach
który się nigdy nie zmienia:
(oto wielkie prawo równowagi)
(synchronizm na wszystkich planach)
który się we mnie jawi nieobronny nagi
(i znów matematyka identyczności) $\frac{1}{1} = 1$
wielki Wszechświat w Jedności
Istnienia.
Istnienia.



W. Strzemiński



ALEKSANDER RAFAŁOWSKI

Projekt frezku wielopłaszczyznowego.

NOWA SZTUKA W RUMUNJI.

Na podstawie artykułu p. Filipa Corsa, nadesłanego nam przez redakcję „Contimporanul".

LITERATURA.

Po symbolistach rumuńskich: Minulescu, Arghezi, Maniu, Philipide, Blaga po neo — klasyku Fundulami i Aderca, który sławił zmysłowość, pojawił się dadaista Tristan Tzara. W prozie rumuńskiej wysuwa się na pierwszy plan Urmuz (pseudonim) który w swej antylogiczności nie znajduje nic równego w literaturze europejskiej.

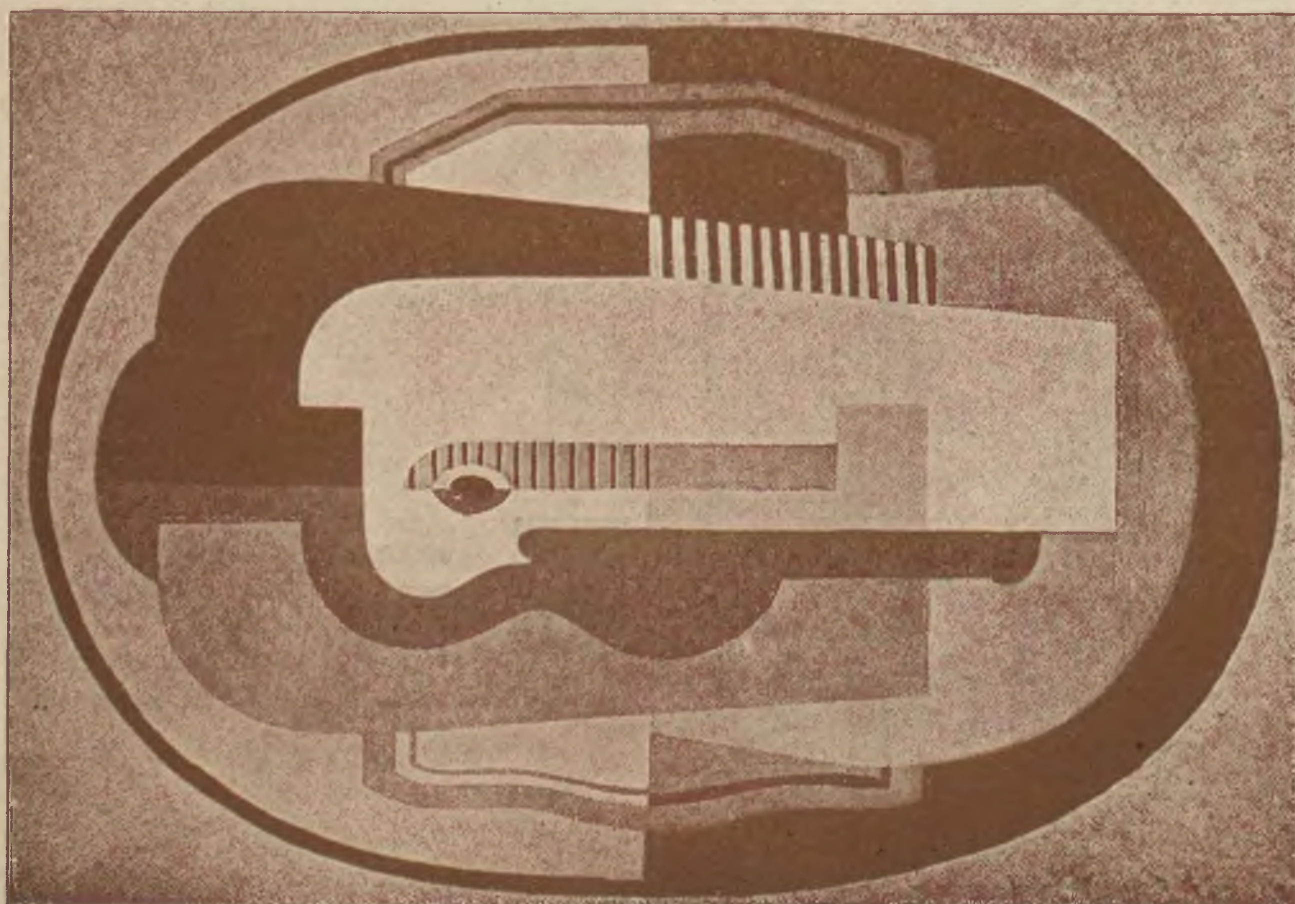
Jednakże ostatni wyraz estetyki najnowszej, daje zimna, dobrze przemyślana poezja Jon Vinei, pojawiająca się już przed rokiem 1915.

PLASTYKA.

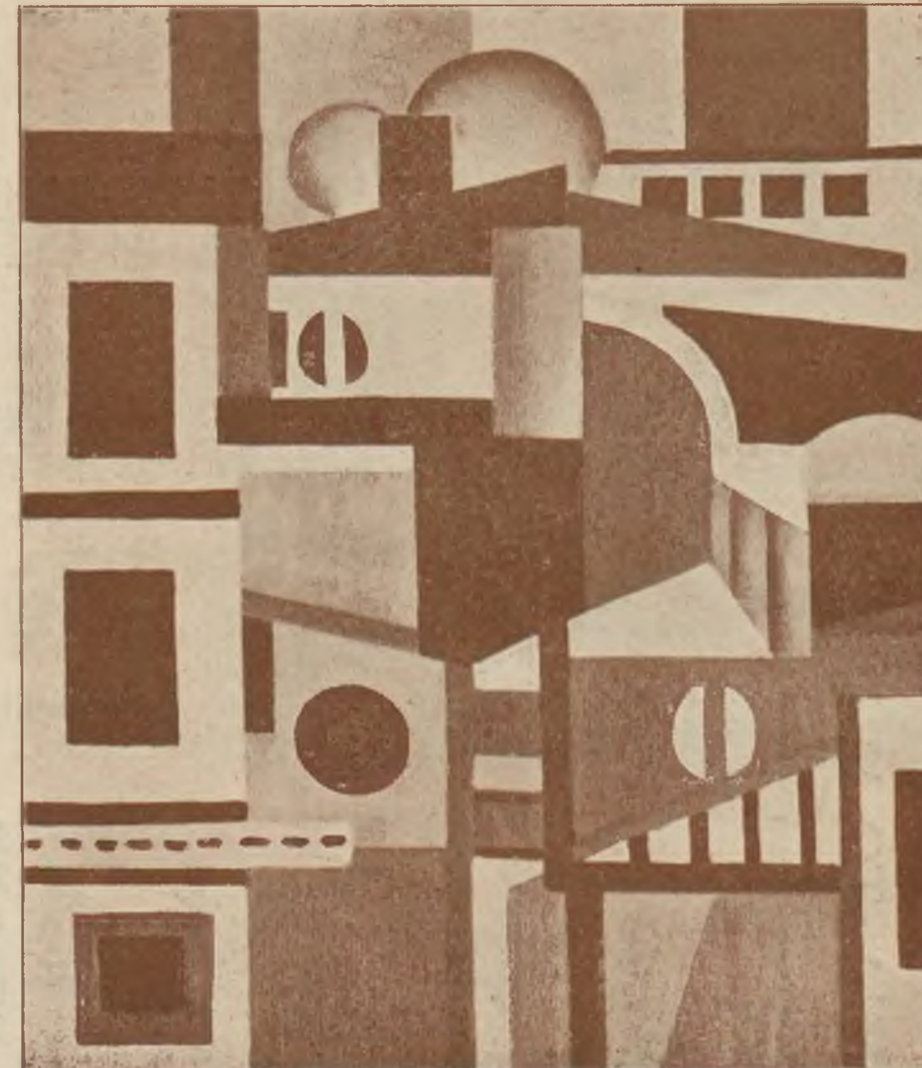
Około 1910 r. występuje pierwszy do walki o nową formę rysownik Iser. Rzeźbiarz Brancussi chociaż cieszy się na zachodzie wielkiem uznaniem — nie wywiera znaczniejszego wpływu w swym kraju — gdyż przebywając stale w Paryżu — nie bierze w tej walce bezpośredniego udziału. Poważny rozwój nowej plastyki rumuńskiej datuje się dopiero od dwóch lat. Po długim pobycie we Włoszech, Francji, Szwajcarji, przybywa do Rumunji architekt Marcel Ianco — który wraz z Tristanem Tzara, Arp'em, Hudsenbeck'em, Ball'a tworzył ruch dadaistyczny („Cabaret Voltaire" Znrich, 1916).

Wystawy Marcel Ianco były prawdziwą rewelacją dla publiczności rumuńskiej.

Staje on wraz z Ion Vinea na czele ruchu modernistycznego w Rumunji i przy pomocy pierwszego bojowego pisma „Contimporanul", urządzają wystawy i odczyty, zyskując co raz więcej zwolenników.



ALBERT GLEIZES



Galerie Simon F. LÈGER

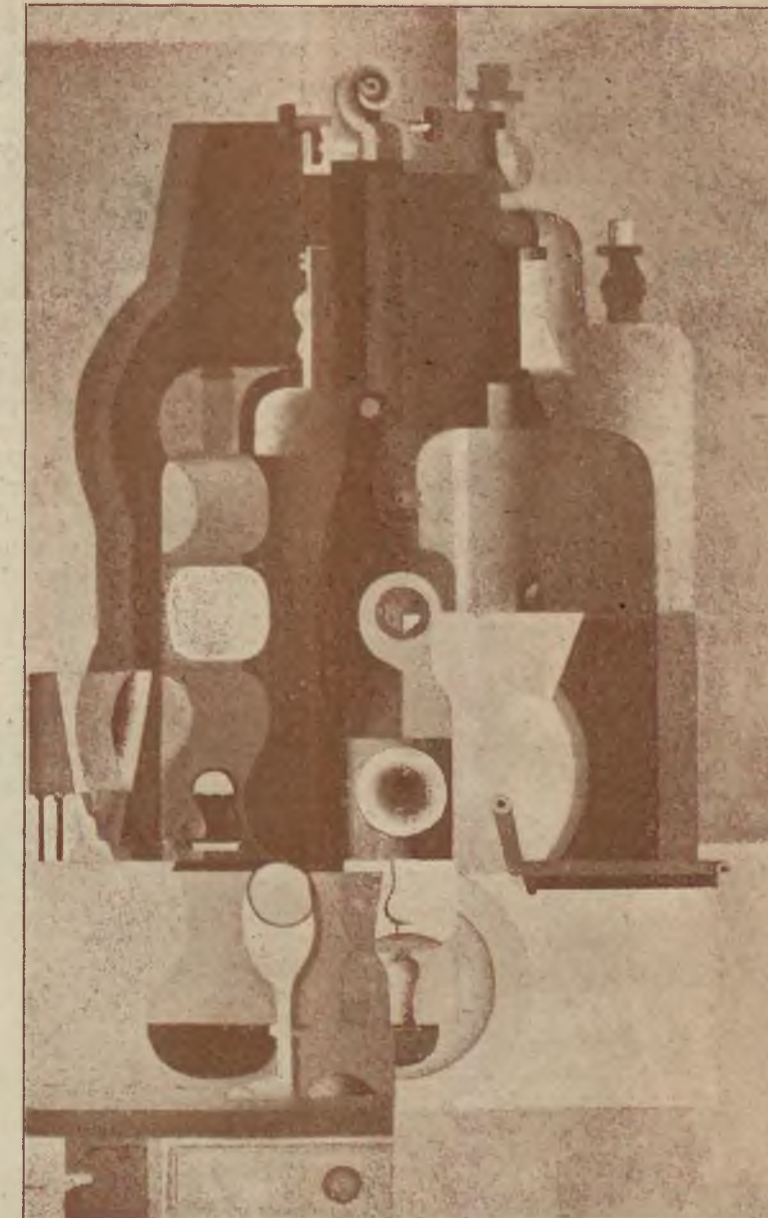
Obecnie moderniści rumuńscy, zgrupowani około „Contimporanul'a": T. Arghezi, Ion Pitat, F. Aderca, B. Bundoianu, T. Tzara, Jon Calugaru, Filipo Corsa, T. Bobes, J. Costiu, Charles Callinacki, Solakolu, Varvara, Eugéne Tilotti, Theodoresco, M. H. Maxy i Mathis Teutsch organizują „Salon Niezależnych", oraz szereg wystaw i wystąpień zagranicą.



LIPTSZIC 1918 R.



Galerie Simon — JUAN GRIS



JEANNERET



TERESA ŻARNOWEROWNA 1921r.

2 BIEGUNY.

Zachód z nagromadzonych zdobyczy kultury, drogą nieustannego przetwarzania, dochodzi do form coraz to innych, przez formę, ulegającą ciągłej zmianie, tłumaczy stałe niezmienne problemy. Forma jest dla Zachodu czemś nieodzownem, czemś, bez czego żadnej rzeczy pomyśleć nie można. Forma jedynie świadczy o wartości dzieła. Forma staje się celem. Dzięki niej, jako sposobowi ujęcia rzeczy, dochodzi twórczość Zachodu do wspaniałych, częstokroć genjalnych posunięć.

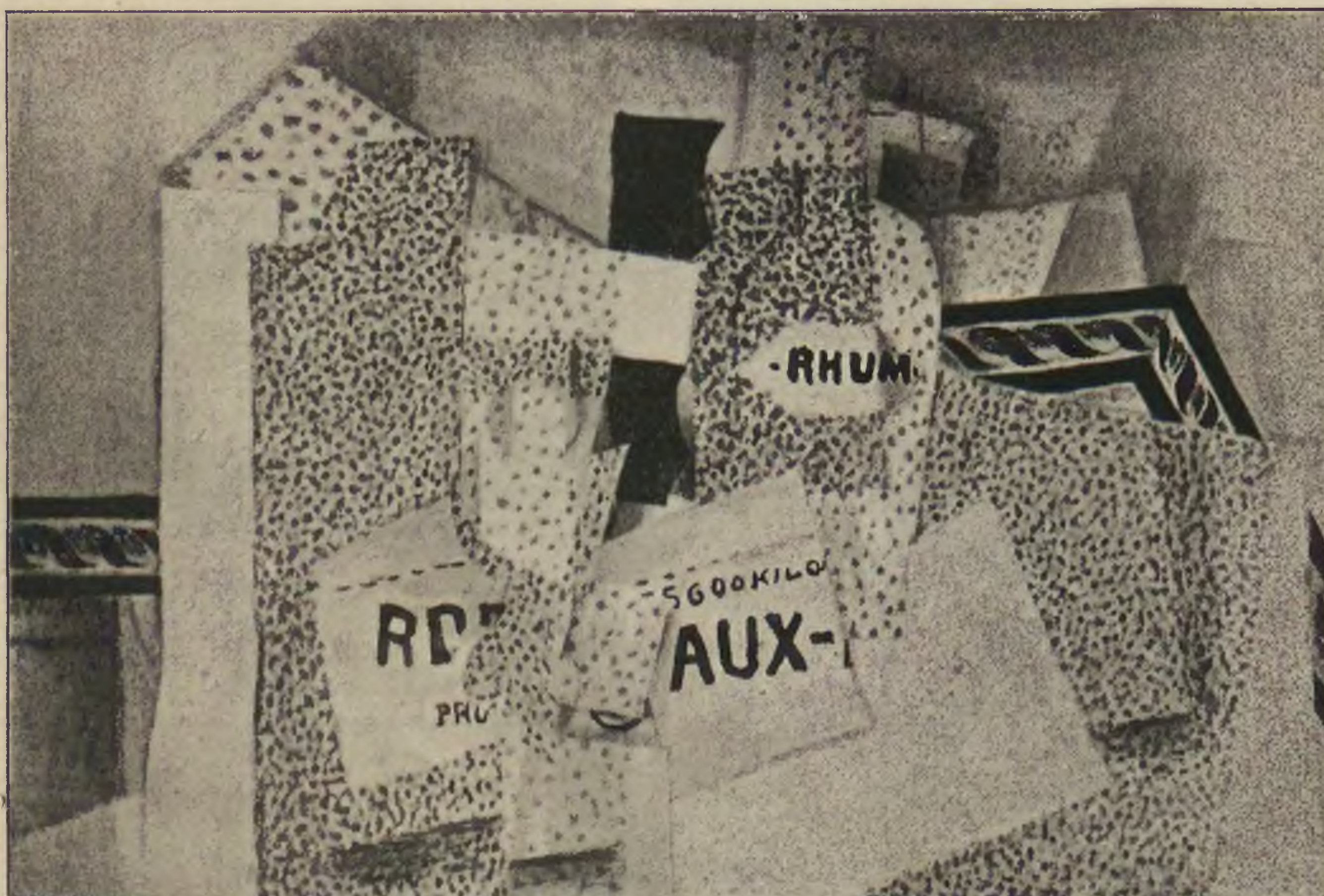
Dla Wschodu forma nigdy nie odgrywa roli decydującej. Zagadnienia treści, „istoty", „ducha" etc. wypełniają całkowicie myśl twórczą Wschodu. Nieprzeparta żądza zbadania „istoty" rzeczy, charakterystyczna dla psychiki wschodniej, doprowadza do stwierdzenia, iż „niezbadane" zbadać się nie da. Stąd pesymizm, stąd bunt, stąd hasła bezwględnej destrukcji kształtu, jako iluzji, przesłaniającej „istotę".

Radosny pęd życiowy nie zdoła zachwiać i zniweczyć kontemplacyjnego uporu pępków pryncypialności, ale barbarzyńska pięść buntu rozbija od czasu do czasu kunsztowne gmachy snobistycznych zachcianek. Wówczas to niezmordowana myśl konstrukcyjna Zachodu przeprowadza szczegółową rewizję swych praw i w orzeźwiającej atmosferze walki o swą całość i nienaruszalność wypracowuje nowe kanony, w nowych formach zaczyna przemawiać.

Zachód i Wschód — oto są dwa bieguny twórczości: konstrukcja i destrukcja, klasycyzm i anarchja.

Jedno bez drugiego może się obejść, lecz jedno w zetknięciu z drugiem daje nowe możliwości podejścia do odwiecznych zagadnień bytu i formy. I jedno drugiemu nie ustępuje pod względem doniosłości roli. Bo tak, jak władczą, pogodną, harmonijną pełnią promienieje Olimp, tak dynamicznym naporem tajemnych uczuć wybucha ex oriente lux.

Edmund Miller



Galerie Simon **BRAQUE**



JEANNERET

Następny numer „BLOKU" (podwójny) ukaże się we wrześniu r. b.

STARA HISTORJA

Prawdopodobnie chodzi po ulicach, jada śniadania, obiady, kolacje, czytuje Meyrinka, jeździ na bale, ubiera się modnie i patrzy w dal. Ona.

Ale ludzie mieszkają na różnych ulicach i różnych piętrach i nie mają czasu marzyć.

100

najpiękniejszych beduinów

ginie

ZA JEDNO SPOJRZENIE

6 aktów

dreszczu — sensacji — ekstazy

W wązkiej ulicy pachnie mydło, krem, formalina.
Dom № 13.
A na schodach zapachniał las.
Co się stało
na
scho
dach ?

Mętny blask latarni. Jest pusto. Wychodzi z bramy. Ona. Deszcz mży sentymentalnie. Mały dobosz wandejski staje wyprostowany przed nią, wybija gwałtowny, tryumfalny werbel

niech żyje królewna!

Ona
rzuca mu białe kwiaty
i i i
kwitną pomarańcze
pędzą auta
gasną latarnie
na półce księgarskiej leży melancholijny poemat

O PLĄTLIWYM WŁOSIE W LESIE

gdzieżeś się podziała?

O TY wszystkich się pytałem
nikt nie wiedział
w kasie pytałem
bo nic na świecie
bo nic O TY

Allanie —
dziś o 7 wieczorem
będziesz ze mną w raju
Blanka

latarnie pomarańcze mydło werble białe kwiaty deszcz włosy w lesie № 13 krem auta

o 7 o 7
Boska Aido o 7
o 7
Ty rajski kwiecie o 7

Była to ekstatyczna sensacja dreszczów.
Huk zatrzymanych motorów wirował w próżni.

Czy uścisk mogiły nie trwa dłużej nad godzinę?

WSZYSTKO?

o nie:

nieprawdą jest jakobym oczami słuchał zapachu twych włosów.

EDMUND MILLER

NN

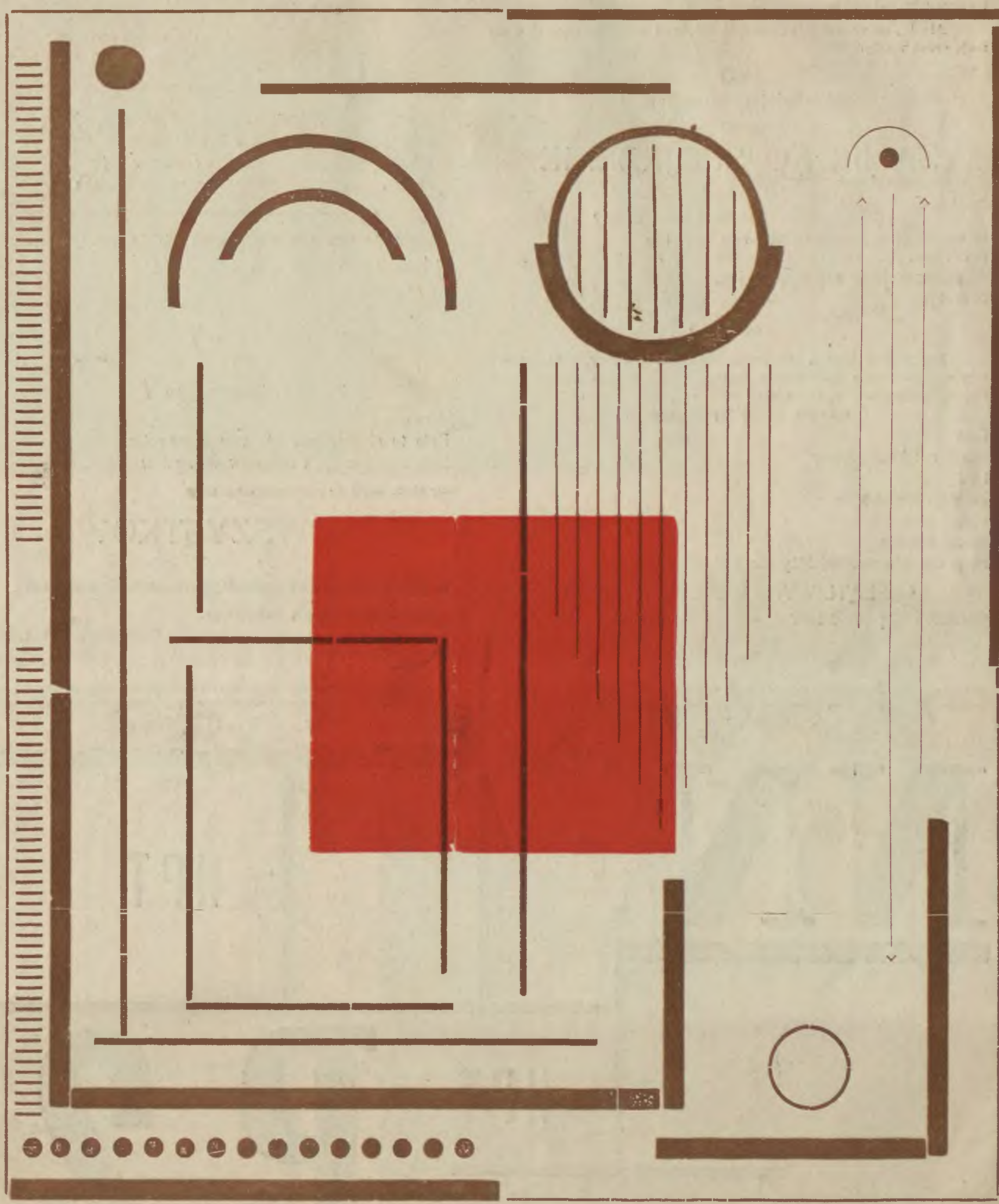
HPT

HPT

P 2

HP HP HP HP HP HP Hy Hy Hy

Typografja **MIECZYSŁAW SZCZUKA**



Typografja — TERESA ŻARNOWEROWNA

EKRANY GLIFOGRAFICZNE

Utrzymuje się dotychczas powszechnie przekonanie, że głównym, jeżeli nie jedynym czynnikiem, któremu zawdzięczamy plastyczne widzenie przedmiotów, jest to, że oglądamy je obydwoma oczami jednocześnie. Wielu badaczy zajmowało się tą teorją, gdyż odczuwano jej braki, jednak dopiero niedawno zdołano wykazać, że jest ona błędną. Dokonał tego profesor uniwersytetu w Montpellier dr. J. L. Pech, który w lutym r. ub. przedstawił w Paryskiem Towarzystwie Biologicznem wyniki swych doświadczeń w tej dziedzinie i wnioski praktyczne, do jakich doprowadziło go rozważanie tej kwestji.

Według dra Pech'a ogólnie przyjęta teorja jest niezadawalniąca, gdyż:

1) obserwacja obrazów przez stereoskop powoduje u widza w krótkim czasie ból głowy, wymaga bowiem od patrzącego specjalnego wysiłku, którego nie ma przy oglądaniu gołem okiem;

2) uwypuklenie nadawane obrazom przez stereoskop ma inne cechy, niż te, jakie nadaje nasze oko przedmiotom, przyzwyczajeni jesteśmy bowiem do postrzegania w naszem polu widzenia najpierw zaokrąglonych wypukło przedmiotów, znajdujących się na pierwszym planie, następnie zaś przedmiotów dalszych; tymczasem w stereoskopowym postrzeganiu obrazów uwydatnia się szereg sylwetek płaskich, odbijających silnie od płaskiego tła;

3) badanie zjawiska, opisanegoprzez Helmholtza pod nazwą antagonizmu pól widzenia, prowadzi do wniosku, że całkowite postrzeganie obydwu pól widzenia, niezbędne dla stereoskopowego postrzegania obrazów, nie jest zjawiskiem fizjologicznem;

4) wiele osób, niewidomych na jedno oko od urodzenia, postrzega jednak normalnie plastyczność obrazów.

Jaki więc czynnik pozwala nam osiągnąć wrażenie plastyczności obrazów?

Badania wykazały, że jest dość dużo sposobów uplastycznienia np. fotografi, oglądanej chociażby tylko jednem okiem. Można więc to uskutecznić:

1) jeżeli fotografja znajduje się w odległości od oka większej, niż najbliższy punkt wyraźnego widzenia, i jest w taki sposób umieszczona, że zajmuje całkowicie nasze pole widzenia.

2) jeżeli oglądamy ją w odbiciu wklęsłego (szczególnie parabolicznego) zwierciadła o ognisku około 1 m;

3) gdy się ją obserwuje przez soczewkę podwójnie wypukłą lub płasko wypukłą, której aberacje sferyczne nie są usunięte.

Należy zauważyć, że wrażenie plastyczności, osiągnięte tymi sposobami, jest tego samego rodzaju, co i przy widzeniu zwykłem. Po stwierdzeniu tych faktów poczyniono spostrzeżenia, że:

1) szachownica prosta, zamująca całkowicie nasze pole widzenia, daje na naszej siatkówce obraz wskutek zmniejszenia się akomodacji, co zostało już dawno stwierdzone przez Helnholtza, Crerninga i t. d;

2) fotografja płaska, o krawędziach załamanych czy to z powodu odbicia lub załamania przez odpowiedni układ optyczny, bądź dlatego, że zajmuje ona całkowicie nasze pole widzenia, przedstawia się nam plastycznie w ten sam sposób, co i przedmioty fotografowane co skłania nas do wyciągnięcia wniosku, że załamania obrazu na siatkówce mogą być ważnym a niedocenionym czynnikiem plastycznego widzenia obrazów.

Wychodząc z powyższego założenia, dr. Pech starał się otrzymać w sposób praktyczny obraz zniekształcony wielkości dostatecznej, aby był widzialny z odległośei 6—7 m. bez postrzegalnych jednak dla widza załamań, zaś wywołujący wrażenie plastyczności przedmiotów, które wyobraża.

W praktyce nie można otrzymać podobnych obrazów przez fotografowanie z pomocą objektów niekorygowanych. Dla otrzymania obrazu wyraźnego we wszystkich punktach należałoby posiłkować się kliszą fotograficzną wklęsłą, która zajmowałaby dokładnie powierzchnię ogniskową objektywu, tak jak to ma miejsce dla siatkówki naszego oka. Dla uniknięcia tego dr. Pech zbudował ekran takiego rodzaju, iż obraz fotograficzny, odbity na nim, przedstawia się dla oka widza równie plastycznie, jak przedmioty fotografowane widziane bezpośrednio. Ekran taki wykonany został przez obciągnięcie płótnem ramy o bokach hyperbolicznych, położonych w płaszczyznach prostopadłych do płaszczyzny ekranu. Dość złożony wzór pozwala wyznaczyć parametry hyperboli w zależności od wymiarów ekranu.

Ekrany tego rodzaju, nazwane przez wynalazcę „glifografami" zostały użyte do wyświetlań pierwszych obrazów „glifokinematograficznych" (Montpellier, kwiecień 1919, Waschington i New York, grudzień 1919, Berlin, listopad 1920) zbudowano znaczną ilość takich ekranów, używanych obecnie w licznych kinematografach. Można więc twierdzić że kwestja praktycznego przedstawienia plastycznych obrazów świetlnych jest zasadniczo rozwiązana. Podług licznych artykułów pism amerykańskich wyświetlanie obrazów kinematograficznych na ekranach glifograficznych zapewnia następujące korzyści:

1) obrazy odbite na tych ekranach dają zupełnie naturalne wrażenie trzeciego wymiaru bez widocznych uchyleń;

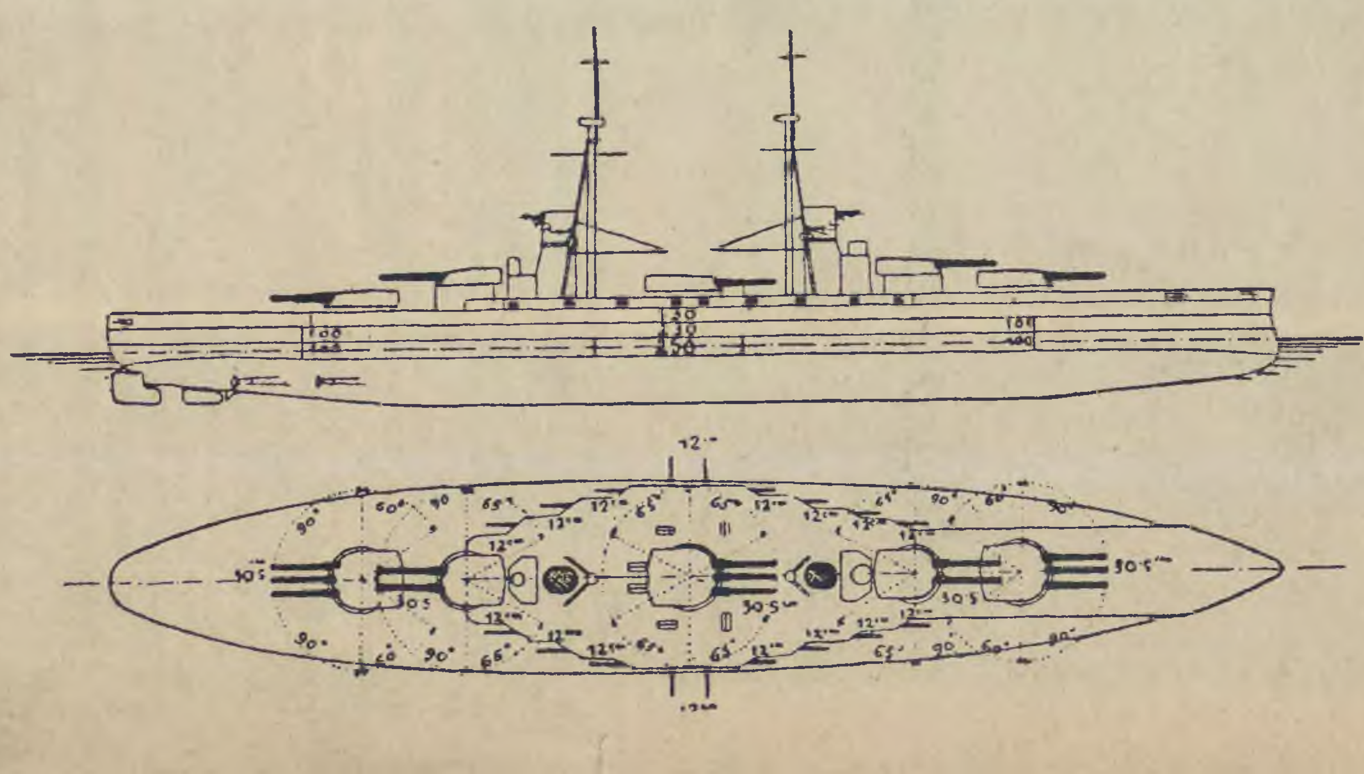
2) obrazy są wyraźne we wszystkich punktach ekranu i natężenie ich jest równe, gdyż ekran zajmuje prawie dokładnie powierzchnię ogniskową objektywu projekcyjnego;

3) obrazy te, nawet oglądane z bliskich i bocznych miejsc, nie są zniekształcone, jak to bywa na ekranach płaskich; również dłuższe obserwowanie obrazów nie nuży widza.

Udogodnienia te zostały przewidziane przez wynalazcę przy opatentowaniu tych ekranów. Należy nadmienić że wielu wynalazców opatentowało w różnych krajach pomysły ekranów kulistych cylindrycznych lub pryzmatycznych, lecz żaden z tych ekranów nie miał dotychczas praktycznego zastosowania, gdyż wszystkie były obliczone dorywczo i nie dały podczas prób wyników zadawalniających. Wymienimy tu tylko ekrany Clarka, Kelly'e, Zachmanna, Backmoora, Flanera, Tillolsona, Ganziniego, Clebscha, Zehta i t. d. Chociaż wynalazcy ci słusznie mniemali że ekran o powierzchni krzywej da wyniki lepsze od ekranu płaskiego gdyż będzie bardziej zbliżony do powierzchni ogniskowej objektywu projekcyjnego, jednak żadnemu z nich nie przyszło na myśl, iż krzywizna ekranu powinna być obliczona nie w zależności od cech objektywu, lecz w zależności od cech oka ludzkiego.

Z powyższego wynika, że badania psychologiczne i fizjologiczne wprowadziły d-ra Pecha na pomysł ekranu glifograficznego, opartego na wyzyskaniu dotychczas nieznanego czynnika postrzegania plastycznego, jakim są załamania krawędzi obrazu,od bitego na naszej siatkówce przez układ załamujący oka.

(Przegląd Techniczny № 16 tom LIX)

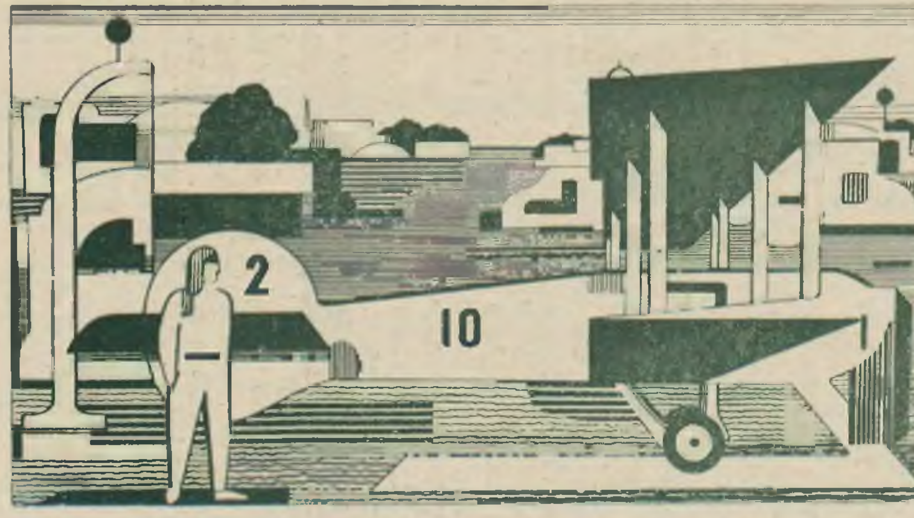


c. d. nr 3/4

RAFAŁOWSKI ALEKSANDER



KRYŃSKI KAROL



LURÇAC Collection dr. Noël



Rola ekonomji w twórczości

Zasada ekonomji, absorbująca umysły współczesne już w zaraniu twórczości ludzkiej, świadomie czy nieświadomie brana była pod uwagę, jako czynnik pierwszorzędny. Człowiek pierwotny tworzył to tylko, co mu było potrzebne w jego życiu codziennem i, oczywista, chodziło mu o wytworzenie przedmiotu jaknajbardziej ekonomicznego, jaknajlepiej odpowiadającego wyłącznie swemu przeznaczeniu. W miarę doskonalenia metod produkcji ogarniał człowiek coraz szersze kręgi twórczości bezinteresownej, a jednak mimo to dziś — po tysiącach lat kultury — zwraca uwagę przedewszystkiem na rzeczy najniezbędniejsze — na przedmioty pierwszej potrzeby.

Atoli już w twórczości, której impulsem była ekonomja wytwarzanych objektów, odnajdziemy piękno, snać wykwitające wszędzie, gdzie ma miejsce istotna praca twórcza — bez względu na jej typ i zabarwienie, bez względu na cele, jakim służyć mają jej wyniki.

Piękno w twórczości pierwotnej (interesownej), jest tylko jej cechą — czynnikiem jest ekonomja. O, tem, jak ekonomja od roli czynnika przechodzi do roli cechy w twórczości, zorjentujemy się na kilku przykładach.

Miasto średniowieczne budowane było z myślą o jaknajskuteczniejszej obronie życia i mienia jego mieszkańców przed nieprzyjacielem. Zatem obszar takiego miasta, przy ówczesnych środkach walki, nie mógł być znaczny. Ekonomja miejsca była tu czynnikiem decydującym. Patrzymy dziś na te średniowieczne stłoczone domki, wązkie ulice, ciasne zaułki i stwierdzamy, że mają one swe piękno, ale dla nas ekonomiczne nie są.

Amerykański „drapacz nieba“ powstać mógł tylko przy istniejącym ustroju kapitalistycznym, którego zasadą ekonomiczną jest: „maximum zysku przy minimum środków“. Nie troszcząc się o zdrowie ludzkie, buduje sobie pierwszy lepszy bussinesman kilkudziesięciopiętrowe pudło na kilkaset rodzin i skazuje je w ten sposób na brak przestrzeni, zieleni, powietrza. Czy z punktu widzenia potrzeb współczesnego człowieka, dla którego kardynalnym warunkiem ekonomji staje się hygiena, jest taki „drapacz“ ekonomiczny? Nie. Jeśli o jego piękno chodzi — to jest ono bezwzględnie: jest to piękno pomnika kapitalizmu.

Stwierdzić należy, iż dzisiejsze tak zwane „wielkie miasta“ Europy również nie odpowiadają wymaganiom współczesnym. Są one dosztukowanymi zabytkami średniowiecza, którego piętno zaznacza się na ich zewnętrznym wyglądzie — (ulica zabudowana jest przeżytkiem).

Jedynie odpowiednim typem miasta współczesnego jest miasto — ogród, którego budowa przedewszystkiem uwzględnia hygienę życia zbiorowego.

Przykłady powyższe dotyczą twórczości utylitarnej.

Jeśli o sztukę chodzi i to o sztukę dzisiejszą, to zasada ekonomji odbija się w niej wyraźnie, jako jej cecha.

Istnieją wszakże dziedziny, gdzie ekonomja przejawia się jako czynnik pracy twórczej i jako jej cecha. Dziedziną taką jest drukarstwo. Względy natury estetycznej (krój czcionek ozdobniki, układ) nie mogą przeważać nad względami ekonomicznymi (dokładność tekstu, łatwość czytania). Ale już krój czcionek, ich rozmiar, układ graficzny zawiera w sobie konieczność ekonomiczną.

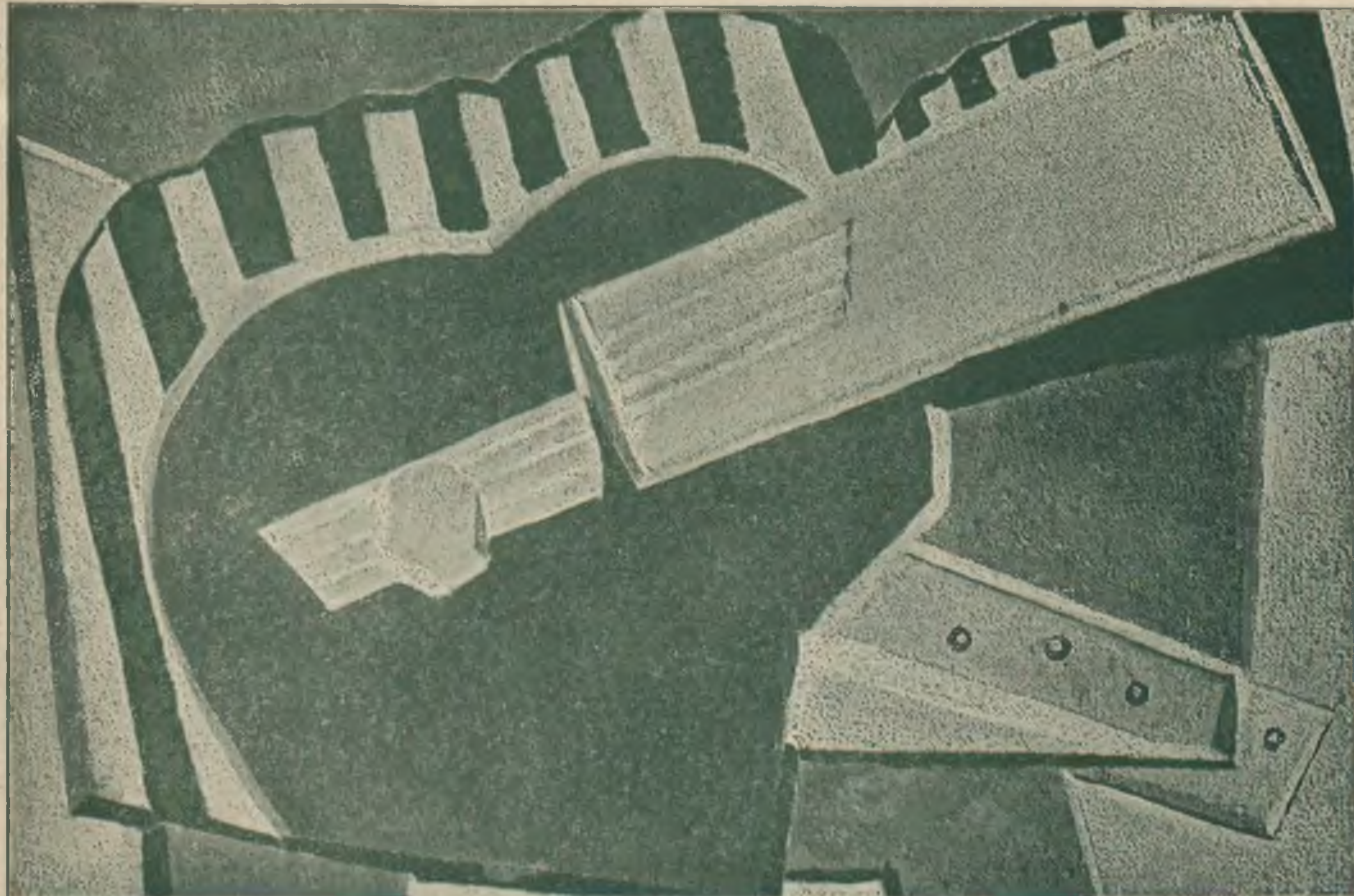
W sztuce „czystej“ inaczej się rzecz przedstawia.

Nie chodzi tu o ekonomję środków. Mogą być one najbardziej skomplikowane, byleby dały w rezultacie całość prostą i bogatą. Twórca współczesny, odczuwający silnie tętno życia, przemawiać będzie w formach najekonomiczniejszych, sposobem skróconym, telegraficznym. Zamiast 15 słów — jedno, miast całej masy przedmiotów — kilka płaszczyzn, w odpowiednim będących do siebie stosunku.

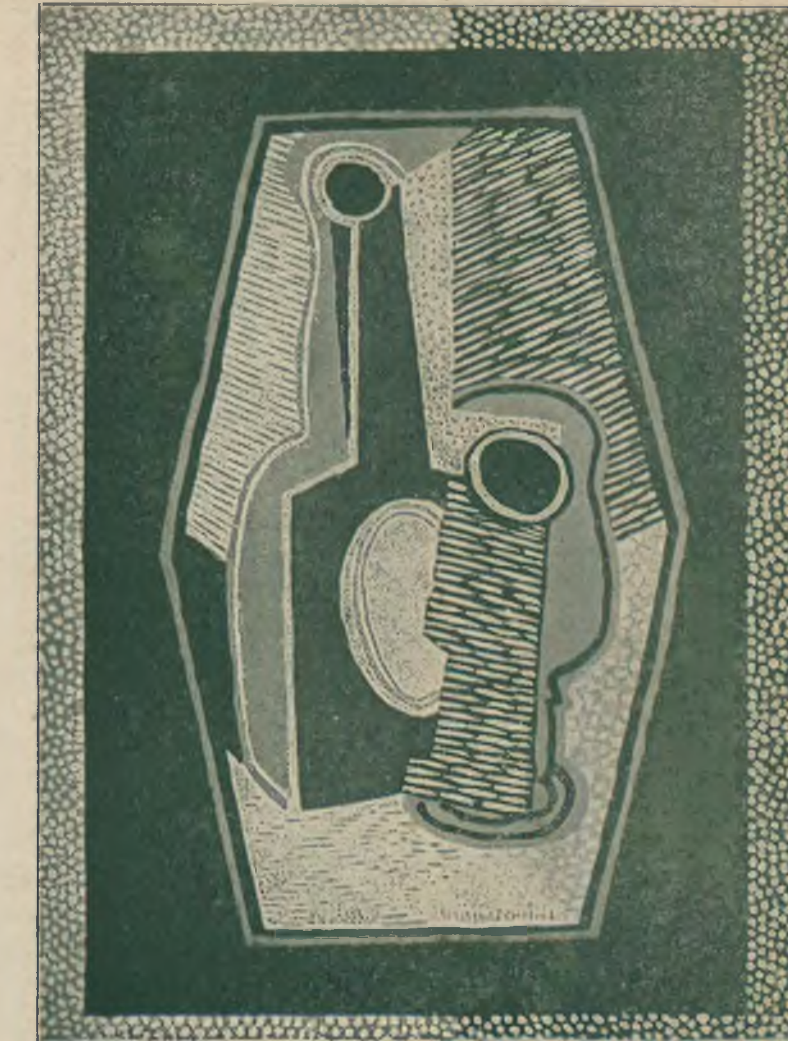
Tem samem twórczość ta staje się ekonomiczna dla jej odbiorcy.

I tak, jak doskonale rozwinięta komunikacja w mieścieogrodzie pozwoli przenosić się szybko z miejsca na miejsce-tak położenie kilku płaszczyzn, użycie kilku słów da szybkość kojarzenia najbardziej odległych od siebie pojęć przy uniknięciu niepotrzebnego balastu. Stłoczenia, gmatwań, skłębień chaotycznych nie znosi forma czysta, jasna, dokładna — czysta forma, w której zawarta jest **hygiena dzieła sztuki** współczesnej.

EDMUND MILLER.



HENRY LAURENS



Collection Fels Paris **MARCOUSSIS**

PRZEGLĄD PISM MODERNISTYCZNYCH POLSKICH i ZAGRANICZNYCH

Contimporanul	**Anthologie**	**Clarté**	**La Revue Uniwerselle**	**G □**	**Le Pluma Revista Literaria**	**Futurist Aristocracy**
Der Sturm	**Effort Moderne**	**The Little Reviewe**	**Der Querschnit**	**Mekano**	**Ichikiteki Koseichugi**	**La Vie des Lettres et des Arst**
Manometre	**The Broom**	**Neue Kultur-korespondenz**	**Veraikon**	**De Stijl**	**Interventions**	**Zwrotnica**
Zenit	**L'Ane d'Or**	**Arts et Decoration**	**Volne Smery**	**Die Aktion**	**Ça ira**	**7 Arst**
Die Zone	**L'Esame**	**Le Lien**	**Stavba**	**noi**	**Disk**	**Merz**
La Revue Europenne	**L'Esprit Nouveau**	**La Rewue de l'Epoque**	**Ma**	**The Architectural Rekord**	**F 24 Almanach**	**Het Owerzicht**
Inicial	**Egyseg**					

IGOR STRAWINSKI

Igor Strawiński jest najwybitniejszą jednostką współczesnego życia muzycznego. Jest to może jedyny twórca żyjący, o którym już dziś można bez zastrzeżenia powiedzieć, że jest genjuszem swej epoki, jej najdoskonalszem zwierciadłem muzycznem, pomimo, że zaledwie przekroczył czterdzieści lat i że znajduje się w pełnym rozkwicie swej działalności twórczej. Ta działalność twórcza, co do przyszłości, jest zupełnie zagadkowa, gdyż nigdy żaden twórca nie wykazał tak wielkiej wielostronności osobowej, tej zdolności odnawiania się, tej zmiany kierunków, z których każdy nosi na sobie znak oryginalności, genjuszu i nowości. Lecz dzisiaj ujęcie ogólne dzieła Igora Strawińskiego jest rzeczą trudną, dzięki wielkości i właśnie wielostronności tego dzieła. U Strawińskiego jest trudniej niż u Wagnera, Debussyego lub Ravela uchwycić ogólną linję rozwoju, który często dokonywał się za pomocą skoków, przeciwieństw. Lecz jednoczy to wszystko ogólna podstawa estetyczna, stosunek Strawińskiego do sztuki, jego objektywizm niezaprzeczony, który zbliża się do twórców średniowiecznych w ujęciu objektu sztuki-rzemiosła. Sztuka Strawińskiego jest nawskroś ludzka i ściśle muzyczna"; nie jest ona opisowa, lecz „rzeczowa", epiczna. Twórca ten jakby posiadał „in potentia" niewyczerpaną „ilość" muzyczną, która wylewa się objektywnie w stosunku do życia i, pomimo tego objektywizmu ujawnia niezwykle bogate podłoże emocjonalne. Uczuciowość jest obca Strawińskiemu, emocja jest jego właściwością. Jego liryzm nigdy nie dosięga granic sentymentu, lecz wzrusza i wstrząsa o wiele silniej i głębiej przez tę dynamiczną potęgę emocji, przez logikę wzruszenia, wywołuje w nas uczucie genjalnej konieczności. Potęga „konieczności twórczej", która wyłania się z każdego dzieła Strawińskiego, emocja trzeźwa, lecz głęboka i wzruszająca, zastępuje u niego „szczerość inspiracji", patetyzm sentymentalny i egzaltację. Te właściwości, stosowane przez innych, stałyby się manieryzmem, akademizmem lub sztucznym modernizmem, tak rozwiniętym w naszych czasach; u Strawińskiego są one emanacją jedynego genjusza, jego właściwą naturą, jego sztuką. Materja, stosowana przez tego Pygmaljona, jak przez majstra średniowiecznego cechu, nabiera charakteru arcydzieła i jest w historji sztuki obok Bacha jedynym przykładem.

Wpływ Strawińskiego na muzykę nowoczesną jest ogromny. Konstatujemy go we wszystkich młodych kierunkach: szczęśliwy i zbawienny jako odtrutka przeciw romantyzmowi dla twórców, posiadających własną osobowość, jest tu on przelotny i niezbędny; zacierający i imitacyjny u jednostek eklektycznych, rzucających się z Brahmsa na Debussy'ego i ze Straussa na Strawińskiego, zapominających o własnej naturze, która zresztą nie istnieje. Znajdujemy go więc i estetycznie i w środkach wyrazu wśród młodej generacji francuskiej (Darius Milhaud, Poulenc Auric, Roland Manuel) i nawet wśród odnawiających się twórców starszej generacji („Pour une fête du Printemps" Alberta Roussel'a), w Niemczech (ostatnie dzieła Paul Hindemith'a), we Włoszech (Casella), w Hiszpanji (de Falla), w Angli Goossens, Bliss), na Węgrzech (ostatnie dzieła Bartocka, zresztą mającego wiele wspólnego w naturze muzycznej ze Strawińskim), w Polsce — (ostatnie dzieła Szymanowskiego) etc. Jest to więc jednostka, która dziś dominuje w europejskiem życiu muzycznem.

Sądzę, że dla czytelnika polskiego jest niezbędne poznanie dotychczasowych dzieł Igora Strawińskiego i ich analiza. Dzieła te wyrażają wszystkie aspiracje twórcze nowej epoki, lecz wielkość genjusza wyraża się w „pozaepokowości" twórcy, bo też Strawiński jest nietylko wyrazicielem tych tendencji i aspiracji — lecz zarówno ich twórcą, aktorem aktu i jego realizatorem.

Każde dzieło Strawińskiego posiada pewien charakter niespodzianki, gdyż ewolucja u Strawińskiego nie jest zawsze konsekwentna i „teraźniejszość" nie zawsze wyłania się logicznie z „przeszłości".

Po „L'oiseau de feu", „Pietruszka" był prawdziwym bolidem, spadłym z nieba — stosunek logiczny bowiem jest zupełnie niewidoczny, ujęcie sztuki estetyczne i wyrazowe o tyle różne, że trudno sobie przedstawić, iż dwa te utwory są płodem tego samego twórcy. Po „Pietruszce" nowa rewolucja — „Le sacre du Printemps". Dziś rozumiemy stosunek intymny „Wiosny świętej" i „Pietruszki" — lecz w chwili ukazania się „na gorąco" wszelka wspólność zdawało się wykluczoną. „Słowik" i „Śpiew słowika" były mniej „nieoczekiwane", lecz „Ślub" i ostatnio „Mawra" dały dwa nowe skoki. Największym jednak skokiem był „Pietruszka"; od tego utworu można uchwycić już pewną nić przewodnią, przewijająca się w ewolucji muzycznej Strawińskiego przez „Wiosnę świętą", „Histoire du Soldat" do „Mawry" i „Octuor'u".

„Odnawianie" się Strawińskiego nie jest nigdy sztuczne, narzucone świadomie, lecz przedstawia się jako proces organiczny, niezbędny, autonomiczny. Każda „próba" Strawińskiego (za wyjątkiem może jedynie „Mawry") jest wyjątkową realizacją wyznaczonego sobie celu, idealnym urzeczywistnieniem woli w objekcie i w sposobie ujęcia, zupełnym wyczerpaniem objektu. Nic więc dziwnego, że ta potrzeba odnawiania się jest właściwa naturze Strawińskiego.

Po napisaniu „Wiosny świętej", niewyczerpanego źródła możliwości i nowości, pozostawia on innym to pole, uważając słusznie, że dalej w tym kierunku iść nie można, że dalsza praca na tem polu może dać utwór tej samej wartości względnej, lecz nie absolutnej. Wyczerpując więc w jednym utworze wyznaczony sobie cel, Strawiński pogardza własnym wynalazkiem, szuka nowych celów i odnawiając się, zostaje zawsze indywidualnym rewolucjonistą, pomimo natury ściśle klasycznej. Powtarzanie się jest przeciwne naturze Strawińskiego, gdyż realizacja utworu, lub grupy utworów, wyczerpuje nawskroś zadanie twórcze.

W dotychczasowej działalności Strawińskiego można rozróżnić 4 epoki, oczywiście mniej lub więcej względne, lecz naogół dość wyraźnie zaznaczone:

I. „L'oiseau de feu", Symfonja, „Feu d'artifice". 4 Etiudy fortepianowe i pieśni.

II. „Pietruszka", „Święta wiosna", „Słowik", „Liryka japońska".

III. „Pribautki", „Kołysanka kota", „Lis", „Ślub wiejski" 4 pieśni rosyjskie

IV. „Powieść o żołnierzu", „Pulcinella", Symfonja na instrumenty dęte (poświęcona pamięci Debussy'ego), „Mawra", „Octuor", Koncert na kwartet smyczkowy i sztuki fortepianowe.

Pierwsze utwory Strawińskiego wykazują dość niejednolite wpływy, wspólne wszystkim kompozytorom rosyjskim jego generacji: Liszt, Wagner, Rimsky-Korsakow, początki impresjonizmu Debussy'ego. Wszystkie te wpływy zaznaczają się w pierwszych utworach Strawińskiego, lecz żaden nie staje się dominujący, pochłaniający, są bowiem przeciwne jego własnej naturze. Symfonja es-dur przedstawia utwór się jako dobrze zbudowany, lecz bez wszelkiej sobowości twórczej, w stylu eklektycznym à la Głazunow.

4 Etiudy fortepianowe przypominają Liadowa lub Skriabina z pierwszej epoki i przedstawiają się jedynie na tle ogólnej działalności Strawińskiego, jako udane ćwiczenie w pisowni fortepianowej. Lecz już ostatnia etiuda wskazuje na pewne pierwiastki dynamiczne, prawie mechanicznie rytmiczne, które później zostały tak genjalnie urzeczywistnione w „Wiośnie".

Feu d'actifice zbliża się do utworów deskrypcyjnych Rimskiego Korsakowa, lecz posiada wielką wartość czysto muzyczną, niezwykłe zalety instrumentacji i przedewszystkiem silnie już zaznaczoną „potęgę życiową". Pod tym względem utwór ten stoi wyżej od „L'oiseau de feu" — typowej bajki rosyjskiej, której geneza jest w operach Rimskiego-Korsakowa (Sadko, Car Sałtan). Diatoniczne tematy ludowe nabierają często wyrazu wagnerowskiego dramatyzmu. Utwór ten nie posiada więc, pomimo bogactwa barw i pysznego brzmienia, wartości autonomicznej, pozbawionym będąc swego celu deskrypcyjnego.

„Pietruszka" jest utworem ściśle muzycznym, pomimo pozornej deskrypcyjności i te 4 obrazy możnaby przyrównać do 4 części sonaty lub symfonji. Technika konstrukcyjna w przeprowadzeniu tematów, ich opracowaniu i stosowaniu narzuca się nie jako możliwość, lecz jako logiczna konieczność. Jedność utworu pod względem muzycznym daje się uzasadnić formalnie bez wszelkich zastrzeżeń. Pisownia jest wyraźnie diatoniczna i taką zostają w przyszłych utworach Strawińskiego; horyzontalizm zastępuje dawną pisownię wertykalną pierwszych utworów, melodja dominuje nad harmonją w głębokim znaczeniu tego słowa. Jest to źródło przyszłej polifonji dzieł Strawińskiego. Spotykamy tu połączenie niezawisłych melodji; tonalność jest ściśle wyraźna, jednakże spotykamy tu pierwsze zarodki połączenia różnych tonacji — politonalności. Nowość „Pietruszki" w chwili ukazania się była ogromna — gdy weźmiemy pod uwagę panowanie Debussy'ego we Francji, Straussa w Niemczech, Skriabina w Rosji. To była pierwsza próba wprowadzenia nowej sztuki, objektywnej, dynamicznej, o podstawach klasycznych. Realizacją ostateczną tej próby, szczęśliwej in re była „Święta wiosna". Utwór o niezwykłej wartości, brutalności harmonicznej, o niewyczerpanej potędze i emocji rytmicznej. Unikanie wszystkiego, co podobne do „charme'u"-miękkości, kolorytu. Twardość harmonji jest wynikiem połączenia niezawisłych tonacji nietylko jako tematów, lecz jako me-

lodji z ich harmonjami. Ale ta politonalność nie jest bezwzględna; zawsze istnieje tonacja dominująca, wyraźna, na której podłożu przenoszą się w wichrze dynamicznym inne, zaczepne i przelotne.

W stylu swym jest ten utwór reakcją aktualności dramatycznej postromantyków, pierwszą opozycją przeciw „Tristanowi i Izoldzie". Jest to ostateczna restauracja pojęcia „tonacji" (politonalność bowiem również ujmuje konieczność tonacji, jako warunku pisowni). Pod względem rytmicznym jest ten utwór wstrząsający, pełen nowych pomysłów dynamicznych, Strawiński zastosowuje tu często melodje ludowe, lub inspiruje się niemi. Atmosfera zaś ogólna w brzmieniu przenosi nas zupełnie do jakiejś epoki przedhistorycznej, odnosimy wrażenie huku ścierających się kamieni, huraganu krzyżujących się rytmów, tajemniczej gry brutalnych sił natury i jakiejś prymitywności objektywnej, emocji prawie nieludzkiej, jakby stworzonej nie przez twórcę, lecz „poprzez" twórcę. To samo wrażenie bardziej tylko skrystalizowane odnosimy, słuchając „Slubu", wielkiej kantaty na chóry, dwa fortepjany i perkusję. Element rytmiczny, perkusyjny, zastosowany z niezwykłą umiejętnością, daje wzruszenia dotychczas nieznane.

Szeroka analiza wszystkich dzieł Strawińskiego wymagałaby całego tomu. Ograniczam się więc narazie do krótkiego zarysu ogólnego jego twórczości. Konkretne zapoznanie z nią polskiej publiczności jest zadaniem polskich kapelmistrzów. Moim celem jest jedynie ułatwienie im „dostępu" do tej sztuki, tak prostej i tak skomplikowanej, tak dzikiej i zarazem trzeźwej. Lecz jedynie wielokrotne słuchanie da możność uznania przepychu i barwności cudownej chińskiej bajki Andersena „Słowik", jędrności i świeżości „Powieści o żołnierzu", mistrzowskiej konstrukcji klasycznej ostatniego „octuor'u". A dopóki słuchacze polscy nie będą „seconés" wichrem potęgi i genjusza „Świętej wiosny", dopóki nie zrozumieją wartości i znaczenia tego arcydzieła rewolucyjnego, wszelki dostęp ich do sztuki przyszłości będzie wykluczony.

Nie powinno się naśladować Strawińskiego, lecz muzyczne „obcowanie" z nim jest korzystne dla muzyków wszystkich krajów — dla polskich zaś byłoby najlepszym piorunochronem od przestarzałego akademizmu. Żadna osobowość silna nie może być zatarta — wpływy zaś są niezbędne. Najpożyteczniejszy dziś, bo „przeczyszczający" własną drogę każdemu, co ma coś do powiedzenia, jest wpływ Strawińskiego. Zabić może tylko tych, co nie są warci życia.

ALEKSANDER TANSMAN

Sergjusz Jesienin

PANTOKRATOR

Sław mój wiersz, kto się biesi i krzyczy,
Kto ból skrywa w zgarbionem ramieniu.
Schwycić końską mordę księżyca
Za uździenicę promieni.

Tysiąc lat jedne gwiazdy sławim,
Ten sam miód żywem ciałem przecieka.
Ty nie modlić, nie błogosławić —
Nauczyłeś mię, Panie, szczekać.

Za kudłatą twoją siwiznę
I za grosze złotej osiki,
Krzyczę tobie: do djabła z starzyzną!
Ja, twój syn nieposłuszny i dziki.

I za twoje hojności ciepłe,
Które w męty deszczami sączysz,
Jakimż sięgnąć do nieba cepem,
Jakąż miotłą to słońce strącić?

2

Za mlecznemi pagórkami,
Gdzie topola w niebo wbiega,
Zdrój przechylił się nad nami
Nurtem srebra płynącego.

Niedźwiedzicę on w lazurze
Jak po wodę czerpak w beczkę.
Wyskoczyła w niebo burza
I ujeżdża miesiąc wierzchem.

W wichrze śni się zmarłych rada,
Mlekiem białem sad dymiący.
Widzę z siecią mego dziada
Jak na zachód wlecze słońce.

Ojcze, ojcze czyś ty wnuka
Przez te dni bolesne słyszał?
Snać niepróżno w sercu głucho
Zdychający cielak myczał.

3

Krążeniem, krążeniem naokół,
Dni srebro wykuwaj i dudnij!
Jam pojął, że słońce z wysoka
To wiadro złociste do studni.

I ja w niewidzialne przestworze
Ze ziemi odpłynąć też muszę.
Ja w ręku przyniosę i złożę
Na dnie gorejącem mą duszę.

Lecz wiem — odmiennemi oczami
Na żywych się patrzą umarli.
Daj, byśmy ziemskiemi kluczami
Te wrota złocone otwarli.

O, daj naszą wolą owsianą
Zawory żelazne otworzyć,
Z rozpędu po polu zoranem
Wyskoczyć na zgięty kark zorzy.

4

Czerwony koniu! przyleć cwałem
I wprzążʼ się w dyszle świata.
To słodkie mleko nam zgorzkniało
Pod starym dachem chaty.

O, rozlej, rozlej nam nad wodą
Przeciągłe, głuche rżenie
I promykami blasków chłodnych
Dzwoneczków gwiazd brzęczenie.

My za hołoble tobie tęczę,
Polarny krąg na szyję.
O, z naszą kulą ziemską skręcaj,
Na inne tory wyjedź!

Do ziemi przyczep się ogonem,
Od zorzy odbij grzywą
I za te chmury, nieboskłony
W krainę pędź szczęśliwą.

O, niechaj oni, ci co w mgle są
Nas lampką piją w niebie,
Zobaczą ze swych pól niebieskich,
Że my w gościnę jedziem.

Przełożył Władysław Broniewski.



W. KAJRUKSZTIS

ZIELONY KONCERT

na moją twarz
faliście piyną
ultrafioletowe promienie mrówczych przedziwnych zabiegów
echa strudzonych pulsów transmisji
spojrzenia głodnych wydętych zawiści
krótkie przebłyski tajemnic ulicy
ludzie zdaleka z tamtego brzegu
masy idące dalekie masy
idą w promieniach ultrafioletowych
skąd idzie moja twarz?

tajemnice ulicy
tętna transmisyjne
dziwne zabiegi dziwnych obcych ludzi
rozbłyskują we mnie
zapalają we mnie
rozświetlają we mnie
fale fale fale

ja

z falą na fali
z falą na fali
u fali
ja fala

czarny zwał fal
wypiętrzy się
szerokoramienny
szerokoramienny
dzwonnolśniący
czarny zwał fal
rozchybotany
rozwahadlony
wypiętrzy się

burzliwie kwitnie sygnałami zieleń
burzliwa zieleń spiętrzonych fal

z rotacyjnej maszyny
spadło jedno słowo
spadło jedno słowo

MY

TU rozkołysana wypiętrzcza fala
jestem MY MY MY
TU

ręce spojrzenia tupoty

TU TU MULT

my wypiętrzamy TU
my falujemy JA
sygnalizujemy
alarmy zielone alarmy
tłumem w tumulcie
przez tumult tłumu
na alarm my

przychodzą
odchodzą
schodzą się
rozchodzą
kręcą krąg dokoła własnych rąk
i pytają się
i zostają pytajniki

ja?
niepostawionych kropek
i przepuszczonych przecinków
gdzie szukać?

ja?

opadają fale
łagodnieją milkną
odpływają musząc
odpływają pozostając nie zostają

JA?

są wszędzie
są blizkie
są moje
są tak dziwne
jak ja

A WASZE OCZY KRZYCZĄ?

a jeśli ja i wy to wy
a jeśli wiem że wiem i wiem
a jeśli iść i razem iść
a jeśli wy i ja to ja
rozprostowała się zielona fala zielonych słońc
rozprostowała i faluje słońcem dziecięcy śmiech
dzwoni na fali

i kiedy blednie kurczowa ucieczka
kropek przecinków i pytajników
na ruń otwartych głów

piorunopionem
JA — wykrzyknik.

EDMUND MILLER

WYDAWNICTWA.

Ziemia na lewo — zbiór poezji B. Jasieńskiego i A. Sterna. Ujawnia u obydwu autorów głęboką ewolucję ideologji społecznej, będąc doskonałym wyrazem ich dotychczasowych zdobyczy poetyckich.
Gorąca rytmika współczesności. Nowe dziedziny pojęć irracjonalnych. Bogata djaletyka poetycka.

A — tom poezji T. Peipera. Szereg świetnych eksperymentów formalnych. Dalekie asocjacje wyobrażeń. Twórcze rozluźnienie związków syntaktycznych.

F 24 — almanach nowej sztuki pod redakcją St. K. Gackiego. Tom II-gi zawiera obszerny materjał poetycki oraz krytyczny i świadczy o trwałem skonsolidowaniu się ideologji i twórczości „Nowej Sztuki" w Polsce.

KAZIMIERZ MALEWICZ — O SZTUCE

Zdawaćby się mogło, że logicznem jest i koniecznem doskonalenie starej wielkiej sztuki klasycznej, której kurczowo trzyma się za poły wielu współczesnych. Lecz nowe zadania na drodze żywej twórczości wymagają nowej doskonałości. Na nowej drodze naturalizm, jako system poznawania, utracił swą wartość i opowiadanie ilustracyjne odpada również. Stają się celem nowe sposoby wypowiedzi o charakterze malarsko-plastycznym, nie literackim, gdzie tematowość jest rzeczą zbędną. Opracowywanie np. martwej natury, celem wydobycia naturalnej harmonji estetycznej, niema sensu. Z podświadomości płynące pobudki do komponowania martwej natury, już dawno znalazły echo.

Dobierano przedmioty według prawa kontrastu form, powierzchni i barwy, lecz nie uświadamiano sobie tego i sądzono, że różnorodność cech poszczególnych przedmiotów należy oddać przez jaknajróżnorodniejsze gromadzenie tychże. Dążąc ku temu, zatracono cel właściwy, jakim było ujęcie różnorodności linji, brył, płaszczyzn, barw i stworzenie organicznej całości. Najrozmaitsze uboczne z punktu widzenia plastyki względy trzymały twórczość na uwięzi i kazały tylko wszystkie formy widzialne oblekać w szaty sztuki artystycznej. I wskutek tego inną stał się wartością garnek namalowany, cytryna, portret, śledź — inną zaś Venus.

Strojąc przedmioty w szaty artystyczne, nie stwarzamy nowych znaków kształtu. Nasza wola zostaje uzależniona od wynalazków i odkryć techniki i kultury wogóle. Czekamy na powstanie nowych form i notujemy je na płótnie ku pamięci potomnych. Dla upiększenia przedmiotów użytku bierzemy gotowe formy, widziane w naturze i z kształtów kwiatu, zwierzęcia, owadu tworzymy ornamenty, gdy tymczasem zastosowanie absolutnie nowych znaków-form zespoliłoby z nimi w sposób twórczy kompozycję wrót, talerza i innych rzeczy.

Intuicja zwraca wolę naszą do źródła twórczości. By owładnąć nîem, musimy odrzucić tematowość, musimy tworzyć nowe znaki; pieczę zaś o przedmiotach polecamy fotografji i kino-fotografji.

Odrzucając tematowość w sztuce, wchodzimy na drogę tworzenia nowych kształtów, unikamy żonglowania piłkami tematowości (ćwiczenie, uprawiane powszechnie w szkołach sztuk pięknych).

Sztuka jest środkiem, upiększającym twórcze, użyteczne formy natury. Ptak upierzony jest w barwne pióra, motyl ma barwne rysunki na skrzydłach, człowiek barwnie się stroi. Wszystko to zostało osiągnięte na drodze nieskończonego ruchu i przekształceń natury, jako techniczne zdobycze intuicyjne. Konstrukcje i systemy rzeczy są to znaki już osiągniętych zdobyczy, gdyż układ formy i system organizmu włącznie ze sztuką tworzy nową symetrję układu pierwiastków. Dlatego też jest to jedność nierozerwalna.

Ruch ewolucyjny w sztuce ma na celu dojść do jedynej możliwej twórczości — układania znaków, miast powtarzania natury. Jako na wybitny przykład dążenia tego rodzaju, można powołać się na prace Cézenne'a. Cézanne zdał sobie sprawę z niezbędności geometryzacji i świadomie wskazał stożek, sześcian, kulę, jako kształty podstawowe, na zasadzie których można budować naturę w obrazie, t. j. doprowadzić przedmiot do geometryanej prostoty oddziaływania. Z Cézann'em kończym się sztuka, trzymająca wolę naszą na uwięzi naśladownictwa — mistrzowskiego odtwarzania przedmiotu.

Cézanne był osamotniony. Współczesna mu krytyka francuska piętnowała go, jako reklamującego się oszusta. Na wystawy nie przyjmowano jego obrazów. Obecna krytyka, t. zw. kulturalna, bardzo go szanuje, wynosi jego imię i odczuwa wstyd wobec krytyki ówczesnej, która zawodowo zwalczała Cézanne'a, Milleta, Courbeta.

Atoli ze zdarzeń ubiegłych nie wyciągnięto żadnych wskazówek na przyszłość. Krytyków dzisiejszych otacza nowy ruch w sztuce — nowe prądy: kubizm, futuryzm, suprematyzm i ci również nadają rzeczonym kierunkom miana oszustwa, blagi i reklamy. Jednakże sztuka twórców nowych, mając żywo w pamięci przykłady z przeszłości, dąży wytrwale do swego celu i rozwija się potężnie, jak całe życie współczesne.

Wymagań w rodzaju, że sztuka winna być zrozumiała, nie można brać pod uwagę, jeśli się zważy, iż osobnicy, którzy je stawiają, nie czynią najmniejszego wysiłku, by zrozumieć twórczość nową.

Cézanne założył gruntowne podwaliny kierunku kubistycznego, reprezentowanego przez Braque'a Picasso, Légera, Metzingera i Gleizes'a.

Cézanne pchnął zainteresowania twórcze ku nowej technice płaszczyzny malarskiej, wyprowadzając technikę malarską ze stanu impresjonistycznego. Przez formę dał poczucie dążenia form do kontrastowości. Możemy to zaobserwować w dziełach Cézanne'a, w których wszystkie linje proste poziome dążą prawie do środka linji pionowej, lub do środka płaszczyzny obrazu tak, iż wszystkie zawiłe i krzywe ugrupowane są w kontraście z płaszczyzną lub bryłą i sama bryła kontrastuje z płaszczyzną. Ta cecha, nader ważna dla przyszłego rozwoju kubizmu, nie została odrazu ujęta przez kubistów, jako wartość istotna, wymagająca wyprowadzenia dalszych wniosków. Kubiści intuicyjnie, w głębi świadomości swej ujęli ten schemat kontrastów, lecz zastosować go nie mogli inaczej, jak na gruncie zagadnienia akademickiego, pozornie logicznego: wyczerpująca dokładność oddania przedmiotu.

Rzekomo odrzucając Cézanne'a, rozpoczęto odtwarzanie przedmiotu ze wszech stron jednocześnie. Stwierdzono, iż do chwili obecnej artyści odwarzali przedmiot tylko z 3 stron, gdy tymczasem przedmiot posiada ich 5, 6, 10, i, by go dokładniej oddać takim, jakim rzeczywiście jest, trzeba namalować wszystkie jego strony.

I to nie wystarcza. Mało jest oddać przedmiot tylko z tych stron, które widzimy, należy go odtworzyć z punktu widzenia wiedzy o danym przedmiocie. Dopiero, gdy połączymy te dwa czynniki, uzyskamy rzeczywistą pełnię rzeczy. Myśl ta była kulminacyjnym punktem w protokule akademickim kubizmu. Było to dążenie rozsądku człowieka, wychowanego w atmosferze pewnych konwencjonalnych praw logiki, człowieka, który się boi, ażeby nie zdarzyło się w sztuce coś nienaturalnego. Bo zdaje się człowiekowi, że wszystko, co się rysuje z natury, jest naturalne. I zapomina człowiek że sam przecie odrzucił naturalność: przeznaczonem mu było chodzić — zbudował sobie parowóz, pragnie latać w powietrzu.

Kubiści zaczęli budować przedmioty w taki sposób, by wszystkie strony ich były widzialne. W pewnej mierze konstrukcje kubistyczne z owego okresu można przyrównać do prac kreślarskich, zawierających plany, objętości, przekroje i rzuty. Wobec tego — jak plan najzrozumialszej dla nas maszyny — samochodu staje się dla nas niezrozumiały w szkicach inżyniera, tak stał się niezrozumiały przedmiot odtworzony na płótnie przez kubistę, bowiem widz nie mógł ująć całokształtu jedności form.

Wkrótce też ruch wybitnie malarski odnalazł swą drogę twórczą, rezygnując ze wszystkich rzeczy, jako takic.h

Zrozumiano, że rozkładanie rzeczy na pierwiastki ma na celu wydobycie kontrastów malarskich. Intuicja rozpatrywała przedmiot jako zbiór sprzeczności malarskich i graficznych, które potrzebne były jako materjał do budowania nowej *malarskiej* konstrukcji, już nie ściśle utylitarnej — technicznej. Przeto w pierwszym okresie rozwoju kubizmu naturę sprowadzono do abstrakcji, do geometrycznego prymitywizmu objętości. Twarz człowieka malowano jednocześnie en face i z profilu, celem kontrastowego przeciwstawienia różnych kształtów formy.

Skoro tylko kubiści zdołali przezwyciężyć pierwszą logiczną koncepcję przedmiotu jako połączenia wszystkich jego pierwiastków naskutek ruchu oka, wówczas okazało się iż artysta, znajdując w danym przedmiocie zbyt mało potrzebnych mu do kształtowania konstrukcyjnego form malarskich, fakturowych, objętościowych, linijnych i inn., może je brać z przedmiotów innych, dopóki tworzona konstrukcja nie osiągnie wymaganego napięcia stanów harmonijnych i dynamicznych. Wobec tego pierwszy postulat kubizmu (jaknajdokładniejsze oddanie przedmiotu) został przekreślony przez nowy wynik logiczny: ukazanie przedmiotu w zmienności czasowej po to, by na płaszczyźnie skonstruować różnokształtność form w nową kubistyczną asymetrję jedności.

Z chwilą osiągnięcia nowej harmonijności i systemu budowania, nowego stosunku linji prostych, łuków, objętości, reljefu, barwy, płaszczyzn, faktury, — powstaje nowy kompleks kubistycznych założeń przestrzennych, ujawniają się dwa momenty kształtowania, dwa momenty dynamicznego wzrostu form: statyka i ruch.

Jest to trzeci okres kubizmu.

Przed kubizmem uważano, iż przedmiot jest ciekawy sam przez się, jako pewne napięcie treści malarskiej: faktury i barwy. Nie umiano oddać treści malarskiej przedmiotu inaczej, jak przenosząc całkowitą jego formę, aczkolwiek ta krępowała bezpośredniość czystych wyrazów malarskich. Przedmiot i dla impresjonistów był również środkiem pomocniczym w rozwiązywaniu zagadnień świetlnych. Niezbędność przeniesienia przedmiotu na płótno wypływała z braku inicjatywy do budowania organizmu czysto malarskiego. Cézanne, nie bacząc na ogromne poczucie malarskości w przedmiocie, dał tylko drobne przesunięcie form i, chociaż,

dążąc do osiągnięcia formy stożka, sześcianu i kuli, wskazał na nie, jako na figury organizacyjnych kształtowań malarskich, to jednak konstrukcji czysto malarskiej nie mógł stworzyć. Im kto silniej odczuwa malarstwo, tem mniej widzi przedmiot i odwrotnie.

Linja prosta i łuk — to były osie kształtowania kubistycznego. Na nich grupowano rozmaite faktury malarskie: lakierowaną, chropawą, matową, umieszczano nalepki, jako odmiany kształtu i faktury, wprowadzano gips (faktura ciężka, ziemna); robiono to dlatego, by osiągnąć kubistyczny rytm faktury i formy, by stworzyć konstrukcyjną jedność pierwiastków formy malarskiej.

Kubiści pierwsi zaczęli widzieć świadomie i budować konstrukcje swe na fundamencie wszechjedności natury. Niema nic w naturze, coby było odrębnym jednolitym okazem. Każda rzecz składa się z wielu pierwiastków i możliwości porównań. Jeśli weźmiemy np. lampę, to zauważymy, że organizm jej składa się z wielu odrębnych i najbardziej odmiennych elementów, lecz organizm ten nie jest kopją innego. Celem jego układu jest oświetlanie tak, jak celem układu kubistycznego jest wyrażenie dynamizmu statyki i symetrji, organizującej nowe znaki kultury przekształcającego się świata.

Konstrukcja kubistyczna dąży do ekonomji. Unikanie form jednostajnych, uproszczenie sposobu wyrażania, geometryczność objętości, płaszczyzn, linji prostych, łuków — wszystko to jest w rezultacie ekonomiczne.

Gdy dawniej budowano martwą naturę, to układ jej był nieświadomem dążeniem do różnokształtności form. Martwą naturę komponowano według poczucia estetycznego. Dwa, lub trzy przedmioty harmonizowały w wadze barwnej, malarskiej i ilościowej, lecz harmonja formy była wykluczana. Wszystkie przedmioty zależały od linji, na której stały.

Artysta-malarz absolutny powinien stworzyć ciało malarskie. Kubiści, wskutek rozluźnienia przedmiotu wyszli poza tematowość i od tej chwili zaczyna się kultura czysto malarska. Wychodzi na plan pierwszy nie przedmiot a malarstwo. Kubizm uniezależnia artystę od otaczających go twórczych form przyrody i techniki i wprowadza na drogę wynalazku i twórczości bezpośredniej. Niepotrzebna jest artyście ani historyczność, ani biograficzność, ani bocznica portretowa. Wypadki i trofea życia pozostają dla fotografów, malarz zaś musi tworzyć ciągle nowe formy, idąc wspólnie z wynalazczością świata.

Kubizm, prócz wartości konstrukcyjnych, architektonicznych i filozoficznych, wniósł również wartości fakturowe. Faktura malarska bywa nietylko olejna, lecz także gipsowa, wapienna (dla ukazania współstosunku powierzchni i barwy); do konstrukcji zostaje wprowadzony również materjał — nie jako taki — a jako odmiennie brzmiący, indywidualny element malarski. W celu wytworzenia pewnej iluzji użytą będzie deska o charakterystycznych warstwach drzewnych, lub jakieś inne części tworów przyrody, potrzebne ze względu na ich cechy malarsko-fakturowe (np. chropawość, połysk).

Nie wszystko, co zostało namalowane farbami olejnemi, jest malarskie. Możemy namalować miednicę, tak, że staje się ona tylko pretekstem do malarskiego wydobycia form,— terenem, na którym się rozwija akcja malarska. Ta sama miednica może być wiernie oddana na płótnie, lecz malarskiego nic w tem nie będzie.

W kubizmie wyklarowało się malarstwo. Przez kubizm stał się zrozumiałym stosunek do przedmiotu i natury. I przez system kubistyczny winniśmy pielęgnować dotychczasowe wyniki, tworząc nowe konstrukcyjne ukształtowania malarskie.

Badając ruch malarski w kubiźmie, znalazłem, iż kultura malarska musi przejść przez beztematowość. Stając wobec beztematowości powinniśmy zbudować nową formę malarską. Nadmienić należy, iż nic w świecie malarskim nie robi się bez systemu. Malarz nie patrzy na świat, jako na szereg przedmiotów. Świat widzialny jest dlań poroślą malarską, odmiany, cechy i własciwości rzeczy — różnicami malarskiemi. Do budowania przeto form malarskich niezbędny jest system budowy, prawo konstrukcyjnego współstosunku form. Nowozbudowana konstrukcja będzie sama przez się wyrażać nowy wynik fizyczny i stanie się przedmiotowością obok wszechświatowej porośli malarskiej.

Jeśli zbadamy kubizm pod malarskim kątem widzenia znajdziemy w nim najbogatszy system rozwoju malarstwa powstającego. Jego konsrukcja składa się z rozplanowania najbardziej różnokształtnych form różnic malarskich. Akcja malarska przejawia się w różnych faktach: barwy mieszane, jedność barwy, powierzchnia matowa, połyskująca, uwarstwowiona, deseniowa, przezroczysta, szklista i t. d. Różnice zestawia się w ten sposób, by nie osłabiając jednej przez drugą, najdobitniej wyrazić każdą formę i fakturę. Wyszukuje się nie tożsamość, a kontrast.

Kubizm jest to broń, burząca układy wyników poprzednich. Kubizm wyzwala artystę z naśladowczego podporządkowywania się przedmiotowi i prowadzi go ku bezpośredniej wynalazczości twórczej. Jak natura rozkłada trupa na pierwiastki, tak kubizm rozkłada stare wyniki malarskie i buduje nowe, według swego systemu. Natura czyni tak, wykluczając i rozkładając swą kulturę poprzednią, wyprowadzając konsekwencje i tworząc układ nowych wyników kultury. Nic nie jest oderwane, odrębne, nic nie przychodzi ni stąd, ni zowąd — wszystko wypływa z konsekwencji ruchu.

Opadający piasek poruszył kamień, który przez swój ruch wirowy nasunął myśl stworzenia koła. Koło dało ideję wozu. Więc poruszający się piasek dał kilka wyników. Otrzymane wyniki stworzyły wzajemnie wyniki nowe i—być może — ruch kamienia poprzez długą drogę swego rozkładu doprowadził do rozkładu pierwiastków, co znalazło swój wyraz w skomplikowanym wyniku — w parowozie, który z kolei zahaczył o inne pomysły w kierunkach ekonomicznych, technicznych i inn.

Zbudowane ciało kubistyczne nie jest zaprzeczeniem życia — ono jest nowym wynikiem z poprzednich układów ruchu malarskiego. Więc gdy dotychczas wyobraźnia nasza i wola pozostawała na uwięzi natury w sensie naśladowania zwykłego lub stylizacji, to w kubizmie dotarliśmy do bezpośredniej jedności z naturą. Kubizm wymaga tego, bowiem przez nasze usta odbywa się jej przekształcenie.

Wrogość do wszystkiego nowego wywołana jest sytuacją tego rodzaju, że nadchodzi śmierć żyjącego jeszcze wyniku. Układ starej sztuki musi się rozpaść. Pierwiastki jej potrzebne są do stworzenia nowych wyników. Intuicja toruje sobie drogę i wyklucza formy poprzednie przez nowe wchłonięcie i, gdyby rozsądek nasz był zdolny ująć prawo przyczynowości wchłaniania intuicyjnego, nowe uważanoby za dalszy ciąg naturalny starego.

Nie było wypadku, by rozum nie uznał tego, co niegdyś zostało przezeń odrzucone. Opinja publiczna odrzuciła Milleta, Courbeta, który był zniewolony do wystawiania swego realizmu na rynku. Cézanne i Picasso są już obecnie uznani, Milletowi zaś składa hołd całe społeczeństwo francuskie.

d. c. n.

NOTATKI. P. K. Irzykowski po dłuższem i gruntownem przemyśleniu jednego z naszych haseł — uprzystępnił je szerszej publiczności w artykule p. t. „Talent jako fetysz” zamieszczonym w № 21 „Wiadomości Literackich”. Artykuł jest dobry i trafnie rozwija zasadniczą myśl, zawartą przez nas w jednem zdaniu. Czekamy na dalsze próby popularyzowania naszych założeń.

Warunki prenumeraty „BLOKU“: kwartalnie 5 złp., rocznie 20 złp. —— Skład Główny „OGNIWO“ — Sienkiewicza № 6.

Wydawnictwo „BLOK”. Redaktor odpowiedzialny Henryk Stażewski, ul. Piękna 46 —— Tłocznia Tow. Straży Kresowej, ul. Jasna 8. Telefon 80-54.

SKŁADAŁ LEON SOSNOWSKI. DRUKOWAŁ ALEKSANDER GORĄCZKO.